

Schjerfbeckin sininen ja muut värit

Väriaineista Helene Schjerfbeckin öljy- ja temperavärein tehdyissä maalauksissa vuosina 1878–1945

Taiteilijoiden väriainepalettitutkimus on kansainvälisesti yleinen taiteen tutkimuksen alue, jossa tunnustetaan sekä yksittäisen taiteilijan teoksissaan käyttämiä väriaineita että taiteilijakohtaisia väriainemielityksiä. Tutkimusten tulokset auttavat teosten ajoittamisessa, attribuoinnissa ja mahdollisten väärännösten tunnistamisessa. Lisäksi teoksista voidaan myös havaita väriaineita, jotka ovat alttiita värin haalistumiselle esimerkiksi valon vaikutuksesta. Kansainvälisissä tutkimuksissa ovat kohteena olleet muun muassa Edward Munchin¹, Vincent van Goghin² ja Marc Chagallin³ käyttämät väriaineet.

Myös Suomessa tutkimusala on hiljalleen tulossa tutummaksi muillekin taiteen parissa työskenteleville asiantuntijoille kuin konservattoreille. Julkaisimme vuonna 2020 ensimmäisen aiheeseen keskittyneen tutkimusartikkelin, jossa esiteltiin pääpiirteissään Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) materiaalienkäyttöä väriainetunnistustutkimuksen kautta.⁴ Tutkimusta syvennettiin vuonna 2022 ilmestyneessä artikkelissa, jossa esittelimme ja vertailimme Akseli Gallen-Kallelan ja hänen aikalaiskollegansa Helene Schjerfbeckin (1862–1946) 1920-luvulla käyttämiä väriaineita.⁵ Rajattuun aikaikkunaan keskittetty tutkimus osoitti, että vaikka nämä taiteilijat ovat käyttäneet samoja väriaineita niin paletit eroavat toisistaan. Myös väriaineiden käytön tavoissa ja sävyjen sekoitustekniikoissa on eroavaisuuksia.

Kaksi aiempaa tutkimusartikkeliamme osoittivat taiteilijoiden väriaineiden käytössä trendejä ja suosikkeja,

kun tutkitaan riittävän suuri otanta teoksia ja niissä käytettyjä väriaineita. Samalla käy ilmi, mitä väriaineita he eivät ole käyttäneet koskaan tai vain satunnaisesti. Tässä tutkimuksessa tutkimuskysymyksiä ovat: Mitä väriaineita Helene Schjerfbeck käytti öljy- ja temperavärein toteutetuissa teoksissa vuosina 1878–1945? Muutuiko paletin sisältö taiteilijan ammatillisen kehittymisen myötä tänä aikana? Halusimme myös selvittää, löytyykö Schjerfbeckin säilyneestä kirjeenvaihdosta taiteilijan itsensä tekemiä mainintoja hänen käyttämistään väriaineista.

Helene Schjerfbeckin keskeiseksi maalaustekniikaksi muodostui öljyvärimaalaus sideaineen hitaan kuivumisen mahdollistaman pitkän työstöajan vuoksi. Öljyväreissä öljysideaineeseen hierretyt väri- ja täyteaineet muodostavat maalitahnan, jota jo ennen Schjerfbeckin aikaa myytiin ja säilytettiin tinaputkiloissa. Näissä kaupallisissa tuotteissa oli mukana usein öljyn kuivumisaikaa lyhentäviä kuivikeaineita, kuten kupariasetaattia tai sinkkisulfaattia. Myös lyijyvalkoinen, synteettinen emäksinen lyijykarbonaatti toimi itsessään öljyn kuivumisaikaa lyhentävänä ainesosana maalissa.⁶ Väriaineina maaliputkiloissa oli sekä jo pitkään käytössä olleita väriaineita että lukuisia uusia 1800-luvulla kehitettyjä synteettisiä epäorgaanisia ja orgaanisia väriaineita.⁷ Vuonna 1902 Schjerfbeck tutustui kananmunaa sisältäneeseen tempera-sideaineseokseen.⁸ Tämä jätti teokseen kuivusaan kauniin mattamaisen pinnan mutta ei soveltunut usean maalikerroksen päällekkäin maalaamiseen.⁹

Tutkimusaineisto ja -menetelmät

Tutkimusaineiston teoskokonaisuus koostuu Gösta Serlachiuksen taidesäätion, Didrichsenin taidemuseon, Signe ja Ane Gyllenbergin säätion, Kansallisgallerian sekä muutamien yksityiskokoelmien öljy- ja temperasideaineisilla väreillä tehdyistä teoksista. Tutkittuja maalauksia on kaikkiaan 96, ja aineisto kattaa ajallisesti Helene Schjerfbeckin koko taiteellisen uran vuodesta 1878 vuoteen 1945 (**TAULUKKO 1**). Tutkimusaineistoon liittyvä kirjeenvaihto sisältää Schjerfbeckin kirjeitä taiteilijakollegoille Maria Wiikille (1853–1928), Ada Thilénille (1852–1933), Helena Westermarckille (1857–1938) ja Einar Reuterille (1881–1968). Kirjeitä säilytetään Svenska litteraturskällskapetin arkistossa Helsingissä ja Åbo Akademin arkistossa Turussa.

Väriaineiden tunnistaminen teoksista tehtiin Kansallisgallerian konservointiyksikön materiaalitutkimuslaboratoriossa käytetyn tutkimusprotokollan mukaan.¹⁰ Vastaavilla analyysimenetelmillä tehdään tutkimuksia muun muassa Yhdysvaltojen Kansallisgalleriassa Washington D.C.:ssä.¹¹

Tutkimuksen alussa teosta valaistiin sekä kirkaalla valolla että ultraviolettisäteilyä tuottavilla lähteillä ja teoksen eri värialueita havainnointiin stereomikroskoopin avulla.¹² Käytetyt suurennokset olivat 10–40-kertaisia.¹³ Eri värialueilta tarkasteltiin, minkä värisiä ja kokoisia väriainepartikkeleita tai -partikkelikasaumia teoksen väripinnassa on ja miten ne ovat jakaantuneet. Tarkastelun avulla tutkittiin, onko esimerkiksi violetilla värialueella vain violettia väriainetta tai sinisten ja punaisten väriaineiden seoksia. Tämä tarkastelu edesauttoi eri väriaineiden tunnistamista värialueilta mitattavien EDXRF-spektrien (myöhemmin tekstissä spektri) avulla.

Uv-säteilyä tuottavalla säteilylähteellä tehtiin havainnot teoksessa mahdollisesti esiintyvistä näkyvän valon alueella fluoresoivista väriaineista. Schjerfbeckin teoksissa väriaineita on usein käytetty vähän, tai taiteilija on poistanut osan niistä teoksesta käyttämästään maalaus-

tekniikasta johtuen. Tällöin fluoresenssin näkeminen pelkästään paljain silmin on toisinaan hyvin vaikeaa.

Esitutkimusten jälkeen teoksen eri värialueilta mitattiin röntgenfluoresenssispektrejä EDXRF-spektrometrin avulla.¹⁴ Tutkittaessa maalaustaiteen teoksia kyseisellä analyysimenetelmällä tulee ottaa huomioon mitattavan värialueen kerroksellinen rakenne. EDXRF-spektrometria perustuu röntgensäteilyyn. Tutkittavaa värialueita säteilytetään, jolloin myös alueen sisältämien yhdisteiden alkuaineiden atomit ryhtyvät säteilemään röntgensäteilyä. Se on energialtaan kullekin alkuaineelle tunnusomaista, joten ne voidaan tunnistaa tulkitsemalla spektriä, jossa on piikki tai piikkejä kullekin alkuaineelle tyypillisillä energiapaikoilla.

Toisinaan pelkkä alkuaineiden tunnistaminen värialueilta ei riitä väriaineen tai -aineiden yksikäsitteiseen tunnistamiseen. Esimerkiksi joidenkin sinisten väriaineiden, kuten preussinsinisen tai ultramariinin tunnistamiseen tarvitaan muita analyysimenetelmiä. Tässä tutkimuksessa toisena analyysimenetelmänä käytettiin polarisaatiomikroskopiaa.¹⁵ Siinä tehdään havainnot väriainepartikkeleiden koosta, muodosta, värisävystä, erottuvuudesta väliaineesta (martio eli reliefi), taitekerroimen suuruudesta verrattuna väliaineeseen, kahtaistaitteisuudesta ja pleokroismista.¹⁶

Polarisaatiomikroskopiattutkimusta varten teoksen valituilta värialueilta otettiin pieni väriainenäyte, joka on yleensä kooltaan muutamia kymmeniä mikrometrejä. Näyte asetettiin tietyn taitekerroimen (RI: 1,662) omaavaan aineeseen (eli väliaineeseen) objekti- ja peitinlasiin väliin ja sitä tarkasteltiin 100–400-kertaisella suurennoksella taso- ja ristiinpolarisoidussa läpivaloissa.¹⁷

Teoksista tunnistetut väriaineet

Helene Schjerfbeckin sinisten väriaineiden suosikki oli koboltinsininen (CoAl₂O₄), sillä sitä havaittiin kaikissa tutkituissa teoksissa. Se tunnistettiin, kun siniseltä tai violetilta värialueelta mitatussa spektrissä olivat



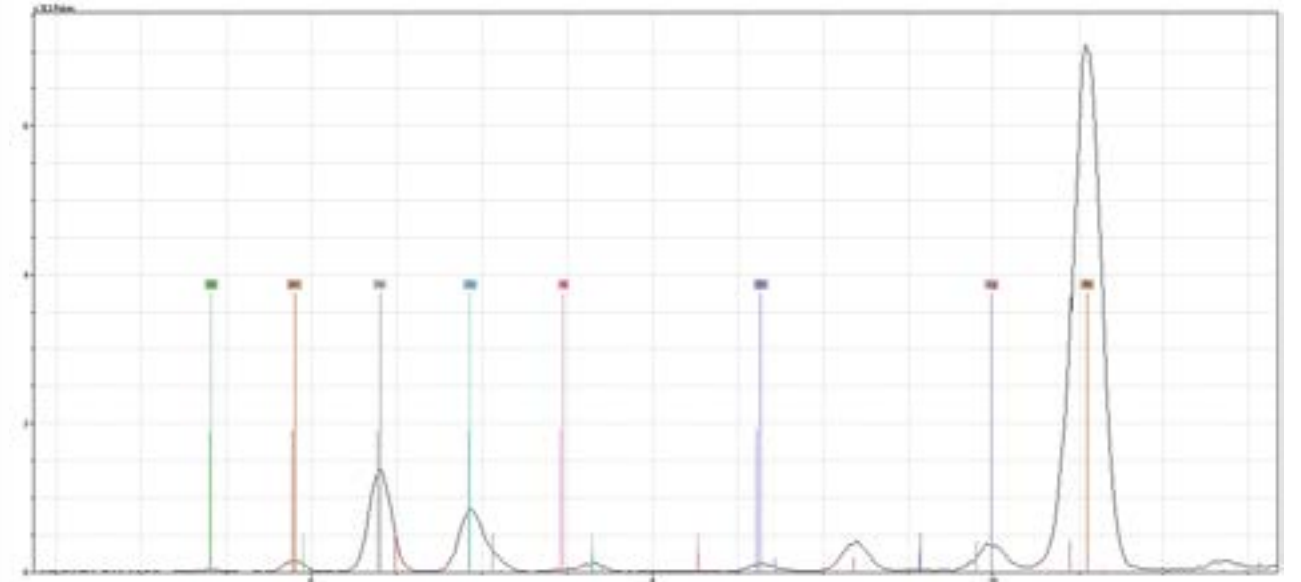
KUVA 1 a. Helene Schjerfbeck: *Astereita*, 1884, öljy puulle, 29 × 40,5 cm. Gösta Serlachiuksen taidesäätiö

(*Vanha luostarinsali*)²² mustalta alueelta mitatussa spektrissä havaittiin selvät kuparin röntgenpiikit. Värialueelta otetussa PLM-näytteessä ei havaittu malakiittia, joten tässä tapauksessa kyseistä kupariyhdistettä ei vielä tunnistettu.

Viridiini (hydratoitu kromioksidivihreä, $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) oli Helene Schjerfbeckin suosima vihreä väriaine. Se tunnistettiin polarisaatiomikroskopian avulla, mutta viitteitä sen käytöstä saatiin jo, kun vihreältä värialueelta mitatussa spektrissä oli selvät kromin (Cr) röntgenpiikit. Yksikäsitteinen tunnistus varmistettiin polarisaatiomikroskopian avulla, jotta voitiin eliminoida jokin toinen kromipitoinen yhdiste (esimerkiksi kromioksidi-

vihreä Cr_2O_3) tai kromipitoisten keltaisten ja erilaisten sinisten seos. Schjerfbeckin teoksissa kromi tunnistettiin 52:ssa 96:stä tutkitusta teoksesta. Näistä 21:stä tunnistettiin PLM-näytteistä viridiini.

Viridiini näkyi tasopolarisoidussa läpivalossa läpikuultavina vihreinä partikkeleina tai niiden aggregaateina. Partikkelien martio vaihteli heikosta selvästi erottuvaan ja taitekerroin oli suurempi kuin väliaineen. Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit olivat anisotrooppisia. Niissä oli voimakkaita interferenssivärejä, jotka peittyivät partikkelin oman värin alle, jolloin ne näyttivät sinertävän vihreiltä. Mikroskoopin pöytää pyöritettäessä partikkelit sammuiivat epätasaisesti.



KUVA 1 b. EDXRF-spektri violetin kukan terälehdessä. Spektri mitattu teoksesta *Astereita*, 1884.

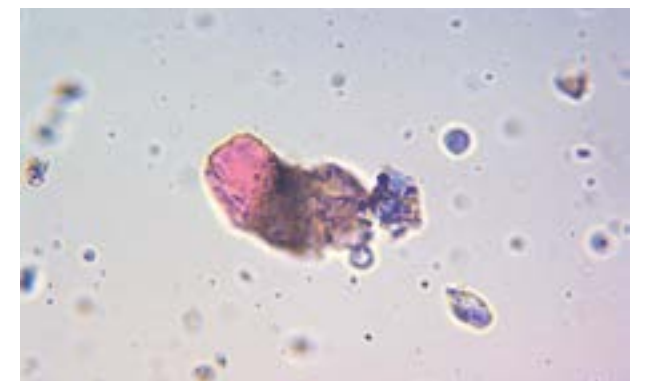
Kromikeltainen (PbCrO_4) tunnistettiin viidestä teoksesta keltaisilta tai oransseilta värialueilta otetuista PLM-näytteistä. Viitteitä sen käytöstä saatiin, kun keltaisilta tai oransseilta värialueilta mitatuissa spektreissä oli selvät lyijyn (Pb) ja kromin röntgenpiikit, mutta ei bariumin (Ba) tai strontiumin (Sr) piikkejä.

Kadmiumkeltainen (CdS) tunnistettiin, kun keltaiselta alueelta mitatussa spektrissä oli selvät kadmiumin (Cd) röntgenpiikit. Schjerfbeckin 96:stä tutkitusta teoksesta kadmiumkeltainen tunnistettiin 54:stä.

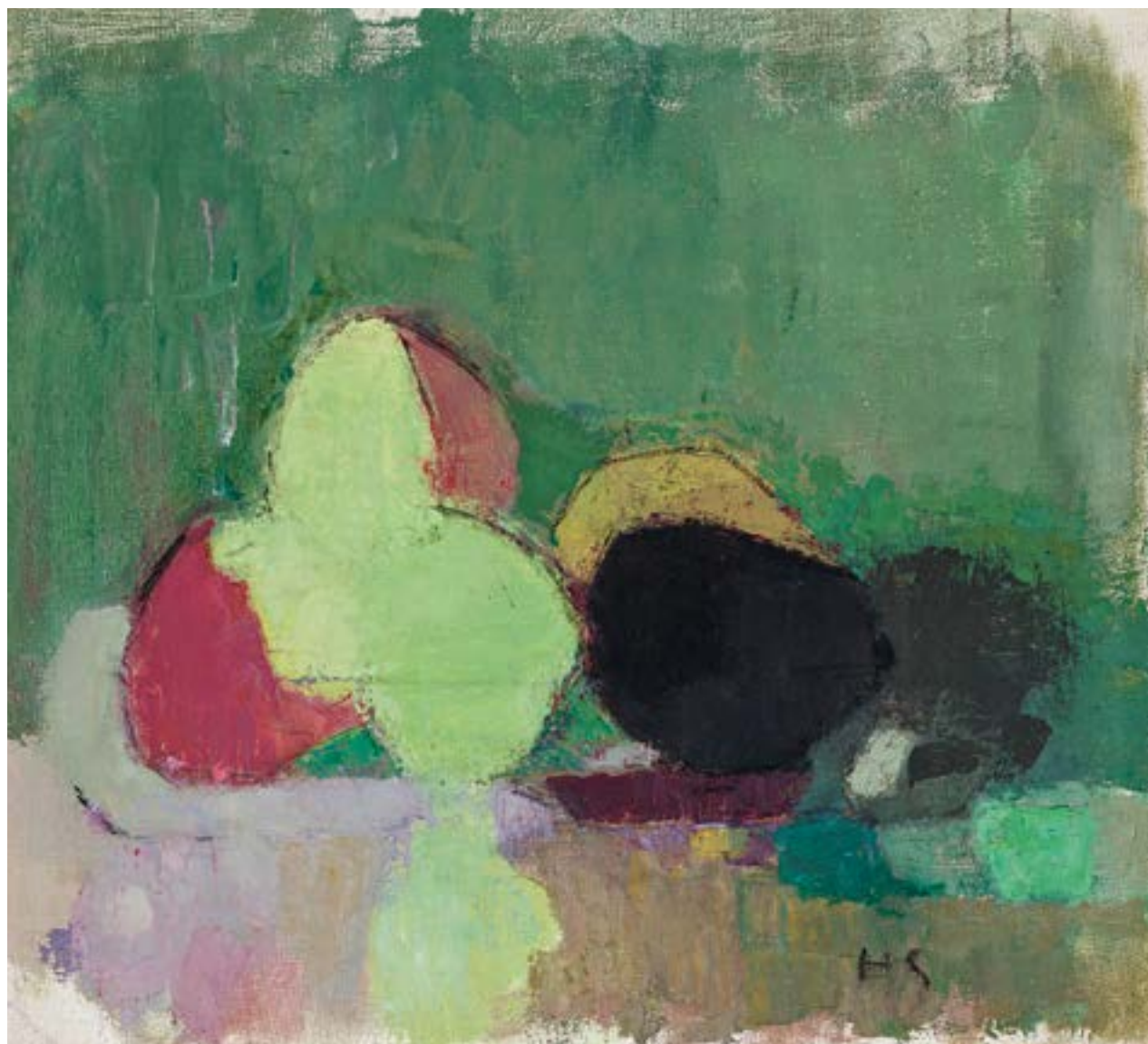
Napolinkeltainen ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) tunnistettiin yhdeksästä 96:stä analysoidusta teoksesta. Tunnistus tehtiin EDXRF-spektrometrian avulla, kun keltaisilta, oransseilta tai vihreiltä värialueilta mitatuissa spektreissä oli selvät lyijyn (Pb) ja antimonin (Sb) röntgenpiikit.

Strontiumkeltainen (SrCrO_4) tunnistettiin yhdestä, vuonna 1883 valmistuneesta teoksesta, *Vaatteita kuivumassa*.²³ Se tunnistettiin vihreältä värialueelta mitatun spektrin avulla, jossa oli kromin ja strontiumin röntgenpiikit, mutta ei kalsiumin tai bariumin piikkejä. Värialueelta otettiin myös näyte polarisaatiomikroskopia-

tutkimusta varten. Näytteessä havaittiin läpikuultavia vaaleankeltaisia, tikkumaisia partikkeleita. Niiden martio oli voimakas ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen. Polarisaattorit ristissä tarkasteltuna partikkelit olivat anisotrooppisia, ja niillä oli korkeat interferenssivärit. Hidastuslevyn avulla nähtiin, että partikkeleiden pituussuunnan optinen luonne oli positiivinen.²⁴



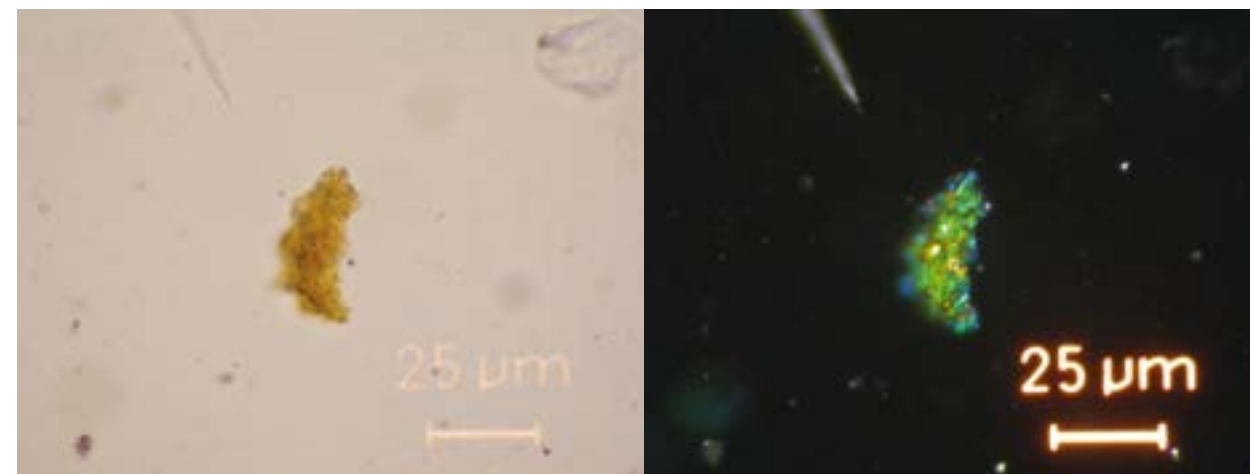
KUVA 1 c. Väriaineagglomeraatti, joka koostuu koboltinsinisestä ja orgaanisesta punaisesta väriaineesta. Tasopolarisoitu läpivalo. Näyte otettu violetin kukan terälehdessä teoksesta *Astereita*, 1884.



KUVA 2 a. Helene Schjerfbeck: *Mustuvia omenoita*, 1944, öljy kankaalle, 46 × 50 cm. Didrichsenin taidemuseo

Intiankeltainen (euksantiinihapon kalsium-(Ca) ja magnesium-(Mg) suolojen seos) on orgaaninen keltainen väriaine, jolla on yksilölliset optiset ominaisuudet, joiden avulla se voidaan tunnistaa PLM-näytteestä. Helene Schjerfbeckin 96:stä tutkitusta teoksesta se tunnistettiin viidestä. Nämä teokset ovat valmistuneet

vuoden 1917 jälkeen. Tasopolarisoidussa läpivalossa tarkasteltuna intiankeltaisen partikkelit olivat läpikuultavia keltaisia tai melkein värittömiä. Partikkelimuotoja olivat tikkumaiset yksittäiset partikkelit ja/tai niiden aggregaatit tai hienokuituiset pallonmuotoiset kuitukasaumat, sferulit. Tikkumaisten partikkelien

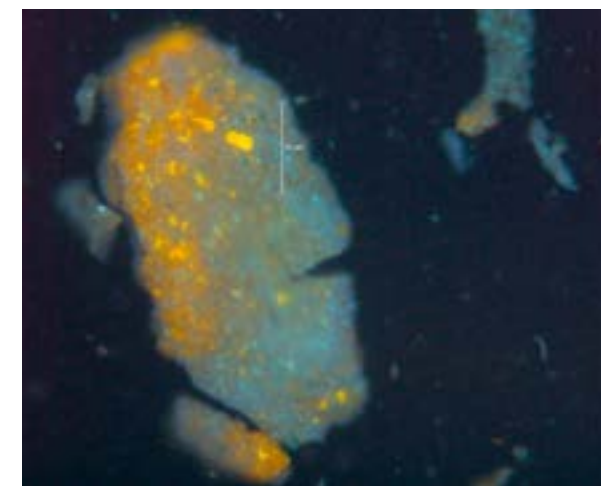


KUVA 2 b–c. Väriaineagglomeraatti, joka koostuu tikkumaisista ja sferulimuotoisista intiankeltainen partikkeleista, kuvat taso- ja ristiin polarisoidussa läpivalossa. Näyte otettu teoksesta *Mustuvia omenoita*, 1944

martio oli heikko ja taitekerroin väliaineen taitekerrointa pienempi. Ristiin polarisoidussa läpivalossa tikkumaisissa partikkeleissa havaittiin epätavallisia vihreitä ja sinisiä interferenssivärejä (**KUVA 2 c**) ja sferuleissa musta risti. Tikkumaisten partikkelien optinen luonne oli positiivinen ja sferulien negatiivinen.²⁵ Intiankeltaisen partikkelit fluoresoivat UV-valossa voimakkaan keltaisina, joten sen havaitseminen valomikroskopia-näytteestä on myös mahdollista (**KUVA 3**).²⁶

Schjerfbeck käytti usein orgaanisia punaisia, ja niitä oli 52:ssä 96:stä tutkitusta teoksesta. Esimerkiksi teoksestaan *Äiti ja lapsi* (1886)²⁷ Schjerfbeck on käyttänyt kahta eri orgaanista punaista: ihmishahmojen ihon alueella oranssina fluoresoivaa ja ikkunaverhoissa kylmempänä vaaleanpunaisena sävynä fluoresoivaa väriainetta. Oranssina fluoresoivalta värialueelta mitatussa spektrissä oli voimakkaat fosforin (P) röntgenpiikit, kun taas kylmemmän vaaleanpunaisena fluoresoivalta alueelta mitatussa spektrissä fosforin röntgenpiikit olivat huomattavasti heikkomat. Näillä värialueilla esiintyvä fosfori voi viitata elävästä organismista valmistettuun krappilakkaan tai alitsariiniin. Näistä kahdesta

kilpikirvoista peräisin olevat krappilakat ovat fosforipitoisempia.²⁸ Yhdessä teoksesta vaaleanpunaiselta alueelta mitatussa spektrissä oli bromin (Br) röntgenpiikit. Bromi voi viitata synteettisen orgaanisen punaisen, eosinin käyttöön.²⁹



KUVA 3. Intiankeltainen väriaineen partikkeleiden aiheuttama UV-fluoresenssi. Näyte otettu Helene Schjerfbeckin teoksesta *Mustuvia omenoita* (kuva 2 a), 1944.

Sinooperi (HgS) tunnistettiin 51:ssä 96:stä tutkitusta teoksesta, kun punaiselta tai violetilta värialueelta mitatussa spektrissä oli elohopean (Hg) röntgenpiikit. Teoksesta *Pukukuva I* (1908–1909)³⁰ otetussa PLM-näytteessä havaittiin pieniä punaisia läpikuultavia partikkeleita, joissa oli kidepintoja. Partikkelien martio oli selvästi erottuva ja taitekerroin korkeampi kuin väliaineen. Polarisaattorit ristissä tarkasteltuna partikkelit olivat anisotrooppisia, mutta partikkelien oma väri peitti partikkelien interferenssivärit. Näiden havaintojen perusteella käytetty sinooperi tunnistettiin märkäprosessilla valmistetuksi.³¹

Kadmiumpunainen (Cd(S,Se)) tunnistettiin yhdestä teoksesta, *Mustataustainen omakuva* (1915),³² kun punaiselta alueelta mitatussa spektrissä oli sekä kadmiumin että selenin (Se) röntgenpiikit.

Rautapitoiset väriaineet ovat laaja ja monivärinen ryhmä, johon kuuluvia väriaineita Schjerfbeck käytti kaikissa teoksissaan. Osassa teoksista ne olivat kobolttin sinisen lisäksi ainoa väriä antava väriaineryhmä. Rautapitoiset väriaineet ovat joko maaperässä esiintyviä tai synteettisesti valmistettuja keltaisia, oransseja, punaisia ja ruskeita rautaoksidi- tai rautahydroksidimineraaleja. Tässä tutkimuksessa rautaoksidiväriä yksilöivää mineraalitunnistusta ei tehty, vaan väriaineryhmän läsnäolon tunnistamiseen riitti, kun keltaiselta, vihreältä, oranssilta, punaiselta, violetilta, ruskealta tai mustalta alueelta tunnistettiin spektristä selvät raudan (Fe) röntgenpiikit. Tämän lisäksi spektreissä oli toisinaan kaliumin (K), titaanin (Ti) ja/tai mangaanin (Mn) röntgenpiikkejä. Kirjallisuudessa rautaoksidiväriaineita kutsutaan muun muassa termeillä okra, umbra, terra ja sienna.³³ Tästä ryhmästä käytetään usein myös nimitystä maa- tai marsvärit riippuen siitä, onko kyse luonnonmuodosta vai synteettisestä muodosta.³⁴

Lyijyvalkoinen tunnistettiin kaikista 96:stä ja sinkkivalkoinen 89:ssä 96:stä tutkitusta teoksesta. Kummatkin tunnistettiin, kun valkoiselta värialueelta mitatussa spektrissä havaittiin joko voimakkaat lyijyn

tai sinkin (Zn) röntgenpiikit tai kummatkin. Jompaa-kumpaa tai molempia näistä väriaineista havaittiin kaikilla teoksen värialueilla, joten niitä on käytetty sekä valkoisina väriaineina, maalin täyteaineina tai teoksen pohjustuksessa.

Luumusta tunnistettiin, kun mustalta tai ruskealta värialueelta mitatussa spektrissä esiintyivät selvät kaliumin ja fosforin röntgenpiikit. Teosmäärällistä kartoitusta luumustan esiintymisestä ei tehty.

Hiilimustaa oli paitsi aluspiirroksissa, jotka havaittiin infrapunareflektovalokuvauksen (IRR) avulla, mutta myös mustissa teosten yksityiskohdissa. Mustilta värialueilta on lisäksi mitattu spektrejä, joissa on vahvat mangaanin ja raudan piikit. Nämä viittaavat rautamustaan tai -ruskeaan.

Väriaineista ja niiden käytöstä Helene Schjerfbeckin kuvailemana

Kirjeissään Schjerfbeck mainitsi kolme taiteilijaväriainemerkkiä: ranskalaiset Lefranc-värit,³⁵ saksalaisen Schmincken Mussini-värit³⁶ ja saksalaisen Künstlerfarben Dr. Fr. Schoenfeld GmbH & Con Schönfeld-värit.³⁷ Vuodelle 1916 päivytyssä kirjeessään hän kertoi Lefrancin sinkkivalkoisen olleen työstöominaisuuksiltaan laastin kaltaista ja pysyneen kosteana jopa viikon.³⁸ Kahdesta viimeksi mainitusta hän suosi jälkimmäistä, koska Mussini-värit kuivuivat liian kiiltäviksi.³⁹ Suomessa Schjerfbeck oli ostanut taiteilijatarvikkeita muun muassa A. B. Herman Lindelliltä Helsingin Esplanadilla sijainneesta taiteilijatarvikeliikkeestä.⁴⁰ Schjerfbeck käytti valmiiksi tinatuubeihin sekoitettuja väriaineita ja niiden seoksia, mutta teosten lopulliset sävyt hän sekoitti itse ja oli sävyharmonian suhteen hyvin tarkka. Lopputulos oli epäonnistunut, jos sävyjä ei ollut kankaalla tai väriainetta seoksessa juuri oikeaa määrää. Vuodelle 1916 päivytyssä kirjeessä Maria Wiikille Schjerfbeck kirjoitti:

”Laitoin omakuvaani yhden tumman varjon, kokosin kaiken varjon kasvoille, jotta muu näyttäisi vaalealta (ilman välisävyjä) niin kuin luonnossakin. Nyt luen, että väriasioissa m.m. Cezanne käytti aivan mahdolltomia värejä rinnakkain, lopputuloksesta tuli harmoninen, koska hän käytti jokaista väriä aina oikean määrän. Täydellinen lopputulos ei synny pelkästä sävystä vaan kunkin sävyn määrästä. Miten yksi siveltimeveto tekeekään hyvää ja seuraava sipaisu samalla värillä pilaa.”⁴¹

Näitä ajatuksia on tukenut väriainetutkimuksen yhteydessä tehty havainto, jossa etenkin 1900-luvulla valmistuneissa teoksissa väriainepartikkeleita havaitaan maalipinnoilla vain pieniä määriä. Joskus väripinta on niin läpihangattu, että kankaan kuidut työntyvät katkenneina ulos rikkoutuneen maalipinnan koloista ja väriainetta on jäljellä hyvin vähän.

Valkoisista väreistä Schjerfbeck mainitsee sinkkivalkoisen. Hänellä tuntui olleen siihen ristiriitainen suhde. Toisaalta sen hidas kuivuminen mahdollisti teosten pitkän työstöajan, mutta toisaalta sen valovoimaisuus ei ollut toivotun kaltainen.⁴² Myöhemmin kun Schjerfbeck tottui sinkkivalkoisen ominaisuuksiin, hän ymmärsi sen vahvuuden suhteessa omaan työskentelytapaansa ja piti sen mahdollistamasta pitkästä työstöajasta.⁴³ Mustista ja ruskeista Schjerfbeck puhui vain sävyinä: hän esimerkiksi mainitsee Nannan, jonka silmät ovat hiilenmustat⁴⁴, tai bitumin, jota on erään taulun taustassa ja mallina olleen tytön ihon sävyissä.⁴⁵ *Sienne naturellen*, joka viittaa rautaoksidipitoiseen keltaruskeaan väriaineeseen, hän mainitsee erään mallinsa ihon sävyä kuvaillaan.⁴⁶ Hän kertoo myös sekoittaneensa sitä siniseen sävyttääkseen liidun väriä.⁴⁷

Punaisista väreistä puhuessaan kyse oli useimmiten sinooperista kolmessa eri kirjoitusasussa: cinnober, zinober ja vermilion.⁴⁸ Vuodelle 1915 päivytyssä kirjeessään hän kertoi:

”Olen ostanut cadmium rougea, kaunista, gallénilaisen punaista, se ei kuitenkaan korvaa vermilionia punaisessa puvussa.”⁴⁹

Tässä yhteydessä hän mainitsee kadmiumpunaisen. Se viittaa kadmiumia ja seleeniä sisältävään synteettiseen väriaineeseen, joka tuli taiteilijaväriainekäyttöön vuonna 1910.⁵⁰ Kadmiumpitoisista väriaineista hän mainitsee myös kadmiumkeltaisen, kun hän vuonna 1942 kuvailee Einar Reuterille auringottoman järvenpinnan sävyjä.⁵¹ Napolinkeltaista hän kertoo käyttäneensä yhdessä kobolttin sinisen kanssa ja intiankeltaista yhdessä preussin sinisen kanssa sekoittaessaan vihreän eri sävyjä.⁵² Napolinkeltainen mainitaan myös yhdessä malakiitin kanssa.⁵³

Orgaanisista väriaineista hän mainitsee intiankeltaisen ja karmiinin vuodelle 1902 päivytyssä kirjeessään Ada Thilénille. Tässä yhteydessä hän pyytää ystäväänsä toimittamaan hänelle tuubiväriä nimeltä lyijyvalkoinen, intiankeltainen, karmiini numero 2 ja 7 sekä kobolttin sininen (**KUVA 4**).⁵⁴

Sinisistä väreistä kirjeissä mainitaan usein koboltti, jolla hän viittaa oletettavasti kobolttin siniseen. Schjerfbeck kertoo usein kobolttin harmillisesta taipumuksesta muuttua sävyiltään tummaksi. Taiteilijaväriaineita käsittelevä kirjallisuus ja tutkimus eivät tunne tätä kobolttin sinisen ominaisuutena, vaan sen on todettu olevan hyvin kestävä taiteilijaväriaine. Näin ollen Schjerfbeck saattaa viitata johonkin toiseen kobolttia sisältävään väriaineeseen tai kobolttin siniseksi nimettyyn väriaineseokseen.⁵⁵ Schjerfbeck on käyttänyt myös tummuvaa preussin sinistä, mutta sen tummumisesta hän vaikuttaa olleen mielissään.⁵⁶

Sinistä sävyä Schjerfbeck kertoo myös sekoittaneensa karmiininpunaisesta, ”krapplack no 7”, ja smaragdinvihreästä, ”vert émeraude”.⁵⁷ Jälkimmäistä sävyä hän kutsuu myrkköseokseksi, joten smaragdinvihreä on arseenia sisältävää kupariasetoarseniittia eikä viridiiniä eli hydratoitua kromioksidivihreää. Vihreistä väreistä

kirjeissä mainitaan myös veronanvihreä, ”vert-Veronese”.⁵⁸ Termi *vert-Veronese* on kuitenkin epämääräinen. Se voi valmistajasta ja kirjallisuuslähteestä riippuen viitata joko Veronasta saatuun maavihreään, viridiiniin tai smaragdinvihreään.⁵⁹ Yleisimmin termillä viitataan maavihreään.

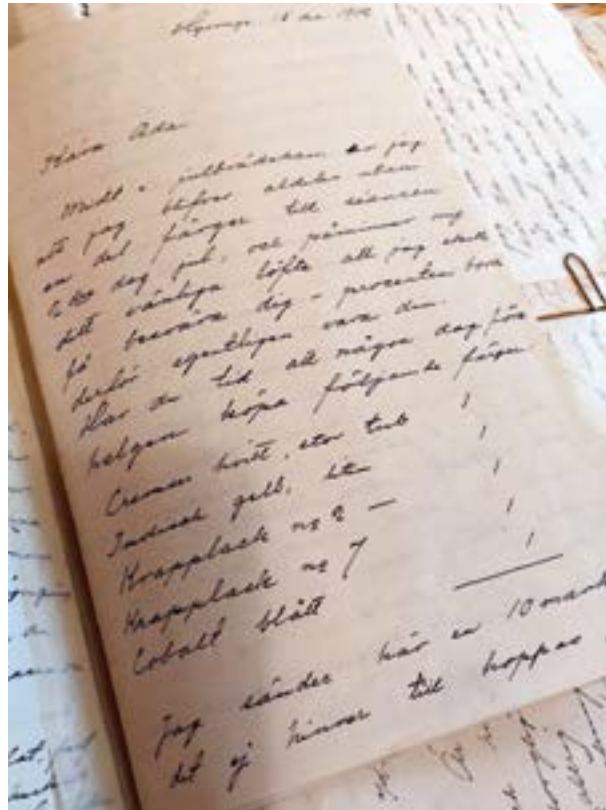
Johtopäätökset

Materiaalianalyttinen teoskohtainen tutkimus osoittaa, että ne väriaineet, joita Helene Schjerfbeck on kuvaillut kirjeissään, ovat olleet hänellä käytössään myös teoksissaan. Paletin perusväriaineet ovat pysyneet samoina läpi koko taiteellisen uran, eikä paletin sisällössä ole havaittavissa merkittäviä muutoksia taiteellisen ilmaisun kehittyessä. Vastaavuus väreissä, joita taiteilija kertoo itse käyttäneensä ja teoksista tunnistetuista väreistä osoittaa, että Schjerfbeckin käyttämät taiteilijaväriaineet ovat olleet laadukkaita ja sisältäneet tuotenimen lupaamaa väriainetta.

Erityisen huomion tutkimustuloksissa ansaitsee aidon intiankeltaisen löytyminen niinkin myöhään kuin 1944 valmistuneesta teoksesta. Schjerfbeckin käyttämistä väriainevalmistajista ainakin Lefranc myi vielä vuonna 1890 aitoa intiankeltaista.⁶⁰ Nimellä intiankeltainen myytiin useita synteettisiä korvikkeita, kuten koboltinkeltaista, kromikeltaista tai orgaanista keltaista atsoväriä. Aidon intiankeltaisen valmistus kiellettiin vuonna 1908 ja myynti lopetettiin vuonna 1921.

Schjerfbeck raportoi väriaineiden ikääntymisominaisuuksista, kuten koboltin- ja preussinsinisten tummumisesta. Nämä havainnot voivat viitata väriaineen laadun heikkouteen tai muihin kuin nimenmukaisiin väriainetuubissa.

Väriainetutkimuksissa huomattiin myös, että vaikka silminnähtävä yleissävy alkuvaiheen teoksissa on tumma tai säästeliään oloinen, saattaa teoskohtainen väriainepaletti sisältää sävyiltään hyvin kirkkaita väriaineita. Värialueiden väriaineseokset vaihtelevat paljon teosten



KUVA 4. Helene Schjerfbeckin kirje Ada Thilénille 18.12.1902. Åbo Akademin arkiston luvalla

välillä, ja erilaiset harmaat tai mustatkin alueet saattavat sisältää useita kirkkaita väriaineita. Esimerkki tästä on Schjerfbeckin kirjeenvaihdosta löytynyt kuvaus oletettavasti harmahtavan sinisen sävyisestä väristä, jonka hän sai aikaan kirkkaan kylmän punaisen karmiinin ja loisteliaan smaragdinvihreän avulla. Koska hän viittaa karmiinissa valmistajan numeroon seitsemän, on hyvin mahdollista, että hänen sävynsä ei sisältänyt näitä väriaineita puhtaina vaan ne olivat seoksia. Kyseessä on siten ehkä useamman kuin kahden väriaineen seos.

Kun tutkittiin teoksia sekä alkuvaiheesta, keskivaiheesta hänen uraansa, huomattiin että ne väriaineet, joita hän käytti 1920-luvulla valmistuneissa teoksissa, olivat käytössä myös varhaisemmin ja myöhemmin.

Näiden lisäksi tunnistettiin muutamia väriaineita, joita hän ei tutkimusaineiston valossa käyttänyt enää 1920-luvulla.

Väriaineista Schjerfbeckin teoksissa ovat vallalla koboltinsininen ja kromipitoiset väriaineet, joista polariisaatiomikroskopian avulla on lukumäärällisesti eniten tunnistettu viridiiniä ja kromikeltaista. Myös kadmiumkeltaista, sinooperia ja rautaoksiidi- ja rautahydroksiidiväriaineita tunnistettiin teoksista usein, kuten myös oranssina tai vaaleanpunaisena UV-valossa fluoresoivia orgaanisia punaisia väriaineita. Näitä ei ole vielä tunnistettu, eikä ole myöskään tarkkaa tietoa siitä, mitä muita synteettisiä orgaanisia väriaineita Schjerfbeck on käyttänyt. Bromin esiintyminen yhdessä teoksessa viittaa eosiniin käyttöön.

Lukumäärällisesti tutkittuihin teoksiin suhteutettuna edellisiä harvemmin käytettyjä väriaineita olivat smaragdinvihreä, napolinkeltainen, synteettinen ultramariini ja preussinsininen. Harvoin tunnistettuja väriaineita olivat intiankeltainen, malakiitti, strontiumkeltainen, seruleeninsininen ja kadmiumpunainen. Näistä kolmesta viimeisestä on tehty vain yksi tunnistus. Seruleeninsininen ja strontiumkeltainen on tunnistettu kahdesta varhaisesta ja kadmiumpunainen yhdestä uran keskivaiheen teoksesta. Malakiitti on tunnistettu

yhdestä varhaisesta ja yhdestä uran keskivaiheen teoksesta. Harvemmin tunnistetuista synteettinen ultramariini, preussinsininen ja intiankeltainen saattavat olla hyvinkin yleisiä hänen teoksissaan, mutta koska niiden tunnistaminen vaatii näytteenoton, eikä tämä aina ollut mahdollista. Siksi tarkkaa lukumäärää ei tiedetä.

Valkoisista hän on käyttänyt sekä lyijy- että sinkki- valkoista, joista uran alkuvaiheessa vallalla on ollut lyijyvalkoinen. Schjerfbeckin taiteellisen ilmaisun muuttuessa maalipinnan vahvempaan mekaaniseen työstämiseen, hitaammin kuivunut sinkki- valkoinen nousi käytössä lyijyvalkoisen ohi. Tähän on saattanut vaikuttaa myös 1900-luvun alussa lisääntynyt tietoisuus lyijyvalkoisen haitallisuudesta terveydelle. Nämä väriaineet ovat toimineet myös kaupallisten väriainetuubien täyteaineina, kuten myös kalsiumpitoinen liitu/kalkki/ kipsi sekä bariumsulfaatti/litoponi. Mustista väreistä Schjerfbeck on käyttänyt ainakin luu- ja hiilimustaa. Mustia värejä hän on usein sävyttänyt lisäämällä joukkoon muita väriaineita.

Synteettisten orgaanisten väriaineiden käytöstä ja esiintymisestä Helene Schjerfbeckin tai muiden suomalaisten taiteilijoiden paleteilla ei tiedetä tällä hetkellä juuri mitään. Niiden tunnistaminen tulee olemaan keskeinen lisätutkimuskysymys tulevaisuudessa. •

Viitteet

- 1 Kutzke & Topalova-Casadiago 2015.
- 2 Vellekoop, Geldof, Hendriks, Jansen & de Tagle, ed. 2013, 238–289.
- 3 Chavannes, Bisschoff, de Groot, van der Werf, van Keulen, van den Berg & Weerdenburg 2019, 73–104.
- 4 Tikkala & Hornytzkij 2020. <https://doi.org/10.23995/tht.90554>.
- 5 Tikkala & Hornytzkij 2022. https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2022/07/fngr_2022-2_tikkala_hornytzkij_article1.pdf.
- 6 Carlyle 2001, 51.
- 7 Bomford, Kirby, Leighton & Roy 1990, 51–72.
- 8 Helene Schjerfbeckin kirje Ada Thilénille, 18.12.1902. Helena Westermarckin kirjekoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 9 Helen Schjerfbeckin kirje Ada Thilénille, (luultavasti) 2.8.1911. Helena Westermarckin kirjekoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 10 Tikkala & Hornytzkij 2020, 6–7.
- 11 National Gallery of Art, "Glossary of Conservation Terminology, Glossary of Instrumental Methods," luettu 23.3.2022, <https://www.nga.gov/conservation/glossary.html>.
- 12 Leica MZ 12 -stereomikroskooppi yhdistettynä sekä päivänvaloa että UV-valoa tuottavaan säteilylähteeseen.
- 13 Teokset tutkittiin kunkin toimijan tiloissa, joten aina ei ollut mahdollisuutta käyttää stereomikroskooppia, jonka avulla tehdään esitutkimus väripinnoille. Mikäli tilanne oli tämä, teoksia valaistiin kirkkaalla päivänvalolampulla, jolloin erotettiin eriväriset alueet teoksesta.
- 14 Kannettava Bruker Tracer 5g EDXRF-spektrometri, 3 millimetrin kolli-maattori, rodium anodi, SSD-detektor. Mittausparametrit: 15 keV, 37 µA, ei suodinta, 30 sekuntia / 40 keV, 37 µA, Ti/Al-suodin, 30 sekuntia.

- 15 Käytetyt mikroskoopit: Olympus BH-2 and Leica DMRX polarisaatio-mikroskooppi. Mikroskooppikuvat otettiin Nikon Coolpix 4500 digitaalikameralla ja Leica MC190 HD -mikroskooppikameralla.
- 16 Partikkulien erottuvuutta väliaineesta kutsutaan martioksi tai reliefiksi. Kahtaistaitteisessa (eli anisotrooppisessa) materiaalissa valonsäde voi jakautua kahdeksi säteeksi sen kulkiessa materiaalin läpi. Jos valonsäde kulkee jakautumattomana materiaalin läpi suunnasta riippumatta, kutsutaan materiaalia isotrooppiseksi. Kun partikkulien tarkastellaan polarisaattorit ristissä, voidaan anisotrooppisissa materiaaleissa havaita interferenssi-ilmiöitä. Pleokroismi on kahtaistaitteisten läpinäkyvien värikkien materiaalien optinen ominaisuus, jonka seurauksena sen väri voi muuttua sitä tarkasteltaessa eri suunnista. Nesse 2004, 25–52.
- 17 Tutkimuksessa käytettiin väliaineena termoplastista polymeeriä, Cargille Melmount, jonka taitekerroin on 1,662.
- 18 Epäpuhtauksien määriä on arvioitu spektrissä esiintyvien piikkien intensiteetin, ei painoprosenttien mukaan.
- 19 Stoney 1990, 67–81.
- 20 Kansallisgalleria, A-2008-585.
- 21 Keune, Mass, Mehta, Church & Meirer. 2016. DOI: 10.1186/s40494-016-0078-1.
- 22 Kansallisgalleria, A IV 3680.
- 23 Kansallisgalleria, TA-2005-3.
- 24 Eastaugh, Walsh, Chaplin & Siddall 2004b, 181.
- 25 Ibid., 215.
- 26 Tikkala & Hornytzkij 2022, 20.
- 27 Kansallisgalleria, A II 1539.
- 28 Kirby, Spring & Higgitt 2005, 74.
- 29 Geldof, de Keijzer, van Bommel, Pilz, Salvant, van Keulen & Megens 2013, 271.
- 30 Kansallisgalleria, A II 1023.
- 31 Sinooperi-nimistä väriainetta saadaan joko jauhamalla sitä luonnossa esiintyvästä mineraalista tai synteettisesti valmistamalla. Valmistusprosessieja tunnetaan kaksi: kuivaprosessi, joka on ollut käytössä jo antiikin aikoina ja 1600-luvulla kehitetty märkäprosessi. Gettens, Feller & Chase 1993, 162–163.
- 32 Kansallisgalleria, A II 1065.
- 33 Eastaugh, Walsh, Chaplin & Siddall 2004a, 200–201.
- 34 Ibid., 146, 254.
- 35 Helen Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 27.10.1917. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 36 Helen Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 7.10.1916. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 37 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 26.10.1913. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 38 Helen Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 7.10.1916. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 39 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 26.10.1913. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 40 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 27.10.1917. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 41 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 3.8.1916, Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku. Suomennos: Lena Holger 2011, 101.
- 42 Helene Schjerfbeckin kirja Maria Wiikille, 13.10.1909. Maria Wiikin kirjearkisto (SLSA 1297), Svenska litteratursällskapetin arkisto, Helsinki.

- 43 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 9.10.1916. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 44 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 20.3.1920. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 45 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 1.5.1919. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 46 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 30.3.1926. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 47 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 12.10.1913. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 48 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 27.8.1915. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot; Helene Schjerfbeckin kirjeet Einar Reuterille, 1.5.1919 ja 18.10.1918. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot; Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 18.3.1915. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku. Luettu. 26.8.2021.
- 49 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 18.3.1915. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku. Suomennos: Levanto 1993, 35.
- 50 Fiedler & Bayard 1984, 80.
- 51 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 2.7.1942. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 52 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 26.2.1920. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 53 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille 28.1.1914. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 54 Helene Schjerfbeckin kirje Ada Thilénille, 18.12.1902. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 55 Tikkala & Hornytzkij 2022, 9.
- 56 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 18.12.1927. Maria Wiikin kirjearkisto (SLSA 1297), Svenska Litteratursällskapetin arkisto, Helsinki.
- 57 Helene Schjerfbeckin kirje Maria Wiikille, 18.3.1915. Helena Westermarckin kirjekokoelma XX, Åbo Akademin arkisto, Turku.
- 58 Helene Schjerfbeckin kirje Einar Reuterille, 2.4.1925. Einar Reuterin kirjekokoelma. Åbo Akademin arkisto, digitaaliset aineistot.
- 59 Grissom 143; Mayer 1991, 61; Eastaugh, Walsh, Chaplin & Siddall 2004a, 394.
- 60 Ploeger & Shugar 2017, 197–205. DOI: 10.1016/j.culher.2016.12.001; Smith. 2017, e30–e34. DOI: 10.1016/j.forsciint.2017.04.013.

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Verkkolähteet

- Keune, Katrien & Jennifer Mass, Apurva Mehta, Jonathan Church, Florian Meirer. “Analytical Imaging Studies of the Migration of Degraded Orpiment, Realgar, and Emerald Green Pigments in Historic Paintings and Related Conservation Issues.” *Heritage Science* 4:10 (2016). DOI 10.1186/s40494-016-0078-1
- Ploeger, Rebecca & Aaron Shugar. “The Story of Indian Yellow – Excreting a Solution”. *Journal of Cultural Heritage*, Vol. 24 (2017): 197–205. Doi: 10.1016/j.culher.2016.12.001.
- Smith, Gregory Dale. “Cow Urine, Indian Yellow, and Art Forgeries: An Update”. *Forensic Science International* 276 (2017): e30–e34. DOI: 10.1016/j.forsciint.2017.04.013.
- Tikkala Hanne & Seppo Hornytzkij, “Indian yellow and Titanium White – A Material-centered Perspective on the Pigments Used by Artists Helene Schjerfbeck and Akseli Gallen-Kallela in the 1920s”. *FNG Research*, Nro 2, (2022). https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2022/07/fngr_2022-2_tikkala_hornytzkij_article1.pdf
- Tikkala, Hanne & Seppo Hornytzkij, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”. *Tahiti*, 10(1) (2020): 5–55. https://doi.org/10.23995/tht.90554.

Painetut lähteet

Kirjallisuus

- Bomford, David & Jo Kirby, John Leighton, Ashok Roy. *Art in the Making. Impressionism*. London: National Gallery, 1990.
- Carlyle, Leslie. *The Artist’s Assistant. Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900: with Reference to Selected Eighteenth-Century Sources*. Lontoo: Archetype, 2001.
- Chavannes, Meta & Madeleine Bisschoff, Suzan de Groot, Inez van der Werf, Henk van Keulen, Klaas Jan van den Berg, Sandra Weerdenburg. ”Marc Chagall’s Painting Materials and Technique: Nine Paintings from the Stedelijk Museum Amsterdam”. *ZKK – Journal for Art Technology and Conservation* 1 (2019): 73–104.
- Eastaugh, Nicholas & Valentine Walsh, Tracey Chaplin, Ruth Siddall. *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004a.
- Eastaugh, Nicholas & Valentine Walsh, Tracey Chaplin, Ruth Siddall. *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004b.
- Fiedler, Inge & Michael A. Bayard. “Cadmium yellows, oranges and reds”. Teoksessa *Artist’s Pigments: a Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 1. Toimittanut Robert L. Feller, 65–108. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Geldof, Muriel & Matthijs de Keijzer, Maarten van Bommel,

- Kathrin Pilz, Johanna Salvant, Henk van Keulen, Luc Megens. “Van Gogh’s geranium lake”. Teoksessa *Van Gogh’s Studio Practice*. Toimittaneet Marije Vellenkoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen ja Alberto de Tagle, 268–289. Bryssel: Mercatorfonds, 2013.
- Gettens, Rutherford J. & Robert L. Feller, W. T. Chase. “Vermilion and Cinnabar”. Teoksessa *Artist’s Pigments: a Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 2. Toimittanut Ashok Roy, 159–182. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Grissom, Carol A. “Green Earth”. Teoksessa *Artist’s Pigments. A handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 1. Toimittanut Robert L. Feller, 141–167. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Holger, Leena. *Helene Schjerfbeck – Silti minä maalaan. Taitelijan kirjeitä Maria Wiikille*. Hämeenlinna: Kariston Kirjapaino Oy, 2011.
- Kirby, Jo & Marika Spring, Catherine Higgitt. “The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of Dyestuff Substrate”. *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 26 (2005): 71–87.
- Levanto, Marjatta. *Helene Schjerfbeckin ajatuksia taiteesta ja elämästä*. Helsinki: Wsoy, 1993.
- Kutzke, Hartmut & Biljana Topalova-Casadiago. ”Munch’s Colour Tubes: a Hidden Treasure at the Munch Museum”. Teoksessa *Public paintings by Edvard Munch and his contemporaries*. Toimittanut Tine Frøysaker, Noëlle Streeon, Hartmut Kutzke, Françoise Hanssen-Bauer & Biljana Topalova-Casadiago, 204–210. Lontoo: Archetype Publications, 2015.
- Mayer, Ralph, *The Artist’s handbook of materials & techniques*. Viides painos, toimittanut ja laajentanut Steven Sheehan, Ralph Mayer Centerin johtaja. Yale University School of Art. Lontoo: Clays Lts St Ives Plc, 1991.
- Nesse, William D., *Introduction to Optical Mineralogy*. Kolmas painos. Oxford: Oxford University Press, 2004, 25–52.
- Stoney, David. “The Use of the Chelsea-Filter and Alternative Dichromatic Effects in the Microscopical Characterization of Paint Pigments”. *The Microscope* 38 (1990): 67–81.
- Vellekoop, Marije & Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen, Alberto de Tagle, toim.. *Van Gogh’s Studio Practice*. Bryssel: Mercantofonds, 2013.

English Summaries

VILLE LUKKARINEN

Forgotten names? Maurice Brianchon and Roland Oudot in the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation Collection

In 1938, the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation acquired five paintings which seem a curious choice of acquisition in light of the collection's composition during Gösta Serlachius' era (1876–1942). The five oil paintings are by the French artists Maurice Brianchon (1899–1979) and Roland Oudot (1897–1981) and all date from around 1938. The article examines how and why these paintings came into the Foundation's possession, while also taking a closer look at these two intriguing French artists who are lesser-known to contemporary audiences. Brianchon and Oudot were associated with a group called 'Les peintres de la réalité poétique', which was formed – as a somewhat artificial afterthought – in 1947. Both Brianchon and Oudot broadly followed in the wake of the Post-Impressionistic movement which continued into the 1950s and 1960s and was spearheaded by artists such as Pierre Bonnard (1867–1947), Édouard Vuillard (1868–1940) and Henri Matisse (1869–1954). This was a key movement in French art, but it has largely been overshadowed by avant-garde trends of the day. The article thus addresses the issue of how the dominant narrative of modernism has tended to cast a long shadow over the writing of art history. It was in fact Gösta Serlachius himself who purchased the paintings while visiting Paris. This somewhat surprising move may have been influenced by an exhibition of similar artists that had recently featured at Leonard Bäcksbäck's Helsinki gallery, *Konstsalongen*. It is also conceivable that Serlachius contacted the artists directly through Bäcksbäck's trusted associates in Paris at that time, the artists Birger Carlstedt, Yngve Bäck, Marcus Collin and Irina Bäcksbäck.

KERSTI TAINIO

Vestiges of the Russian Revolution in the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation's collection of old European art

The article examines the provenance of eight artworks in the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation's collection of old European art. The works in question have belonged to the foundation's collection since the 1930s and they were acquired from the Soviet Union by Gösta Serlachius' artistic advisor, Bertel Hintze. The source material for this article consists primarily of letters in the collections of the Serlachius Museums and the archives of the Finnish National Gallery. It secondarily draws on other archival material and newspaper articles about Soviet art acquisitions. In addition to tracing the provenance of artworks brokered by Bertel Hintze, the article also examines public debate that went on in Finland after the Russian Revolution and into the early 1930s concerning artworks and historically valuable cultural artefacts acquired from the Soviet Union.

LOTTA NYLUND

'Lapps Around a Fire' – Sámi-themed paintings by Alexander Lauréus

Alexander Lauréus (1783–1823) painted four Sámi-themed works in total, one of which belongs to the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation Collection. All four paintings are titled *Lapps Around a Fire*, which corresponds to the original Swedish title. In the wake of recent debate on politically correct usage in artwork titles, the use of the term 'Lapp' has been questioned for its derogatory connotations. The titles of old artworks should nevertheless be set against their proper historical context, recognizing the fact that terms can

acquire different connotations over the passage of time. Through contextualization, the article aims to shed light on the historical meanings of Lauréus' Sámi-themed works. The paintings are analysed in relation to his other oeuvre, the cultural context of his time, and then-dominant conventions of depicting Sámi people. Nylund theorizes that Lauréus' representations of 'Lapps' should be interpreted not as realistic portrayals of Sámi people as they authentically were, but as constructs of urban society. The writer further argues that the paintings tie in with early Romanticism and with critique of Western civilization.

MINNA TUOMINEN

Op je gezondheid! Portrayals of stimulants in 17th century Dutch paintings in the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation Collection

Tavern scenes depicting peasants indulging in alcohol and tobacco were a popular genre in early 17th century Dutch art. Four such paintings are found in the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation Collection. The article compares these four paintings with kindred works of the same period and contextualizes them within the broader cultural history of drink and tobacco themes in art. The paintings reflect the period's contradictory attitudes towards alcohol and tobacco and the then-ongoing moral debate concerning their corrupting influence. Tobacco was a novelty product in the early 17th century, and its use as a stimulant had both supporters and opponents. In portraying the use of stimulants, Dutch artists captured a realistic slice of contemporary life, while also obliquely conveying information about Dutch economic history and social values. The rapid spread and growing popularity of tavern scenes came as a natural consequence of social contacts between artists and their way of life. Adriaen Brouwer

(1605–1638) started a whole new genre with his humorous tavern scenes featuring peasants indulging in earthly pleasures, and his paintings found plenty of followers as well as buyers. The Dutch tavern paintings in the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation Collection are highly expressive depictions of stimulants and indulgers, thus offering a typical sample of their genre.

MARKKU VALKONEN AND PEKKA NIEMELÄ

The riddles of *Burnt Clearing* by Fanny Churberg

The article examines the history of Fanny Churberg's (1845–1892) slash-and-burn landscapes from an interdisciplinary perspective. Churberg painted three studies of burnt clearings that eventually formed the basis for *Burnt Clearing, Landscape from Uusimaa* (1872), a painting embodying the principles of Romanticism that was completed at the Düsseldorf Art Academy. The vast quantity of timber wasted by slash-and-burn agriculture presented a conflict of interests with the burgeoning wood processing industry, spurring debate on the harmful impacts of burning forests for agriculture. The article reflects on links between the painting, its three preliminary sketches, and the public debate of that time, while also shedding new light on a forgotten detail: the thematic relevance and psychological symbolism of the three ravens present in the painting. The article corrects previous theories concerning the dating of the painting and its preparatory sketches. Although slash-and-burn farmland was Finland's dominant landscape type for many decades, such scenes were rarely portrayed by Finnish artists – indeed so rarely did they paint burnt farmland that the potential reasons for the unpopularity of this subject are addressed briefly in the article.

Concerning the moon in Hjalmar Munsterhjelm's *Moonlight in Barösund*

The article analyses the historical background and dating of *Moonlight in Barösund* by Hjalmar Munsterhjelm (1840–1905), who made moonlit landscapes a popular genre in Finnish painting in the late 19th century. His numerous nocturnal scenes carried on the legacy of Romanticism and bear affinities with the atmospheric moonlight paintings that were popular in German art. Munsterhjelm painted a large number of landscapes of southern Finnish islands, especially the straits of Barösund, which form part of the Inkoo Archipelago. Renowned for its natural beauty, the region was also favoured by many other landscapists of Munsterhjelm's era. *Moonlight in Barösund* is a topographically faithful landscape and its precise location is still recognizable today. Munsterhjelm completed a number of preparatory sketches and paintings of the same spot in daylight, and he used these daytime sketches as the basis for composing the nocturnal scene, which was painted in his studio in the winter of 1879. Rather than directly depicting a nocturnal view of the straits at a particular moment, the starry sky and full moon were artistic inventions reconstructed afterwards in the studio. No evidence survives to suggest that Munsterhjelm completed any systematic preparatory sketches or detailed studies of the full moon for this painting.

In the shadows of the city of light – New perspectives on paintings dating from Axel Gallén's first stay in Paris

The article adopts a biographical perspective in analysing the subject matter and imagery of three paintings by Axel Gallén (1865–1931, renamed Akseli Gallen-Kallela in 1907): *Life and Death* (1884), *Parisian Backyard* (1884) and *Boulevard in Paris* (1885). The research is based on confessional letters written to the artist's childhood friend, Samuel von Bell, while Gallén was studying in Paris. The content of Gallén's correspondence yields insights into how the subject matter of these paintings was influenced by his personal experiences of sexuality, death and moral ambivalence. This biographical reading strategy based on the artist's personal letters presents a new, unconventional interpretation that is darker than earlier readings of Gallén's Paris paintings.

HANNE TIKKALA & SEPPO HORNYTZKYJ

'Schjerfbeck blue' and other hues – A study of pigments in Helene Schjerfbeck's oil and tempera paintings, 1878–1945

The article presents research findings on pigments identified in the works of Helene Schjerfbeck (1878–1945). A total of 96 oil and tempera paintings by Schjerfbeck were studied using complementary examination and analytical techniques such as stereomicroscopic examination with visible and UV light, polarized light microscopy (PLM) and energy dispersive X-ray fluorescence spectrometry (EDXRF).

The majority of the identified pigments are synthetic inorganic pigments: cobalt blue, synthetic ultramarine, Prussian blue, cerulean blue, emerald green, viridian, chrome yellow, cadmium yellow, Naples yellow, strontium yellow, vermilion, cadmium red, iron oxides, lead white, zinc white, bone black, and carbon black.

Malachite was the only natural inorganic pigment identified. Schjerfbeck also used Indian yellow, a rare synthetic organic pigment, in six of her paintings.

TIMO HUUSKO

Sanctifying Finnish daily life – Alvar Cawén's thematic agenda and evocative use of colour in the 1920s

The article examines the work of Alvar Cawén (1886–1935) and the ways it mirrored Finland's hegemonic ethos in the 1920s. Huusko analyses the subject matter of Cawén's paintings and the artist's 'musical' treatment of colour, looking for elements that consciously elicited and bolstered patriotic sentiment at a time when Finland actively pursued a policy of national integration.

In its methodology, the article is a study of nationalism. Huusko discusses the features of Cawén's art that stirred patriotic feeling and communal solidarity. Among the significant findings is that Cawén used Lutheran liturgical colours to elicit particular group sentiments. Another interesting finding is that Cawén employed imagery emphasizing the sanctity and transgenerational identity of the agrarian community, which was a stronghold of national conservatism during this era. This comes to light especially in Huusko's analysis of the altarpiece in Mänttä church (1928).

'Chaplinesque gifts' – Jalmari Ruokokoski's mid-1910s self-portraits

Jalmari Ruokokoski (1886–1936) engaged in role play in an extensive series of his self-portraits dating from the 1910s. Most of these works date from between 1915 and the Finnish Civil War of 1918, around the time Finland gained independence and expectations of social mobility ran high. Evincing a working-class imaginary, the key works in this series are Ruokokoski's idiosyncratic portrayals of himself as a chauffeur. Interestingly, Ruokokoski's chauffeur self-portraits predate the canonical machine aesthetics introduced to Finnish modernism by the Tulenkantajat literary group, but they also invoke the early 20th century cult of the vagabond. The article reflects on the relationship between Ruokokoski's self-portraits and their politically and socially turbulent era. For all their carnivalesque qualities, the self-portraits are anchored firmly in the artist's personal experiences and the horizons of opportunity he perceived as unfolding before him.